

Kolsrud sm 2117



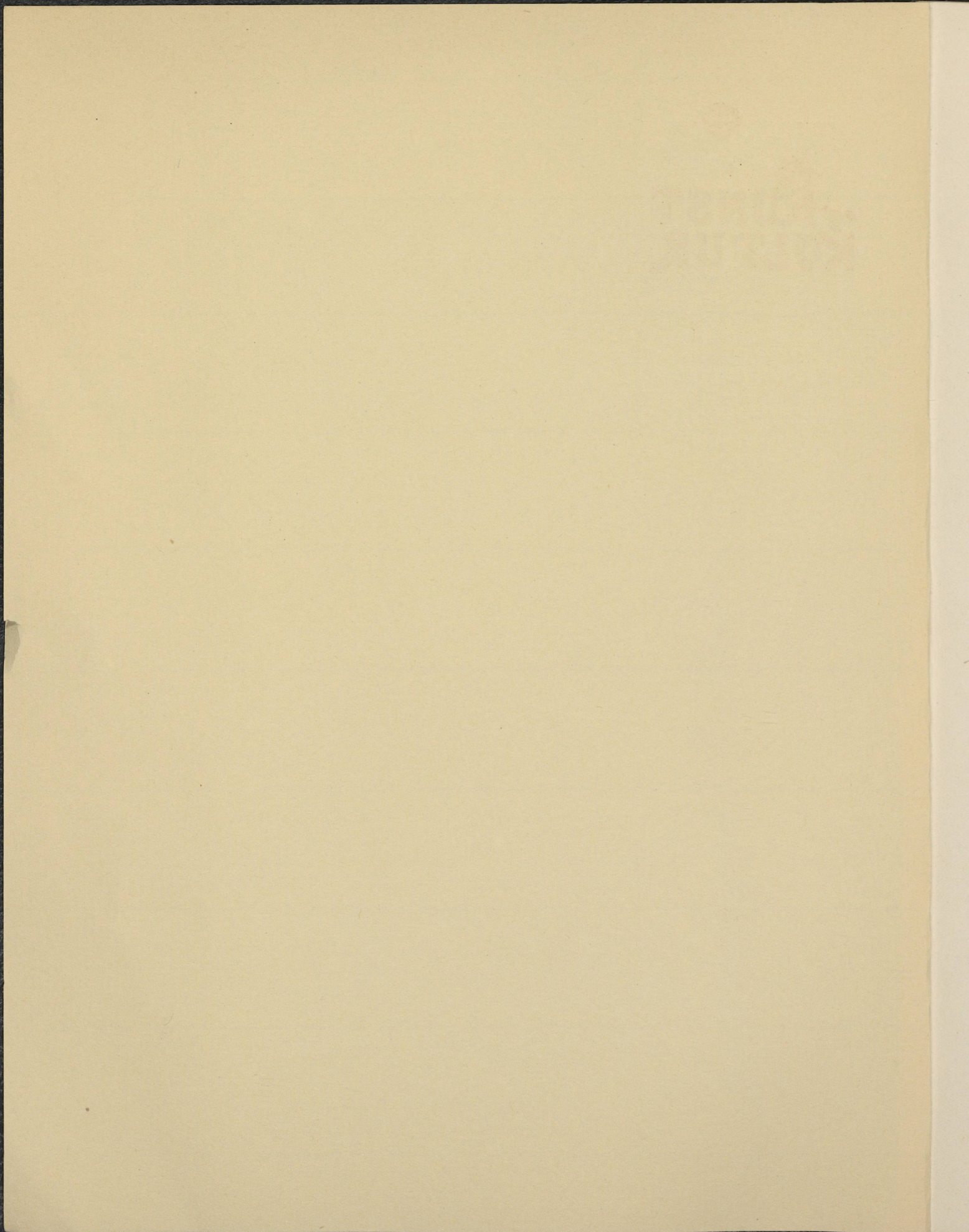
Redaktion:
HARRY FETT og
HAAKON SHETELIG

Særtryk av hefte 2
12. aargang
1925

Herr Professor O. Kolsrud
med venlig hilsen

fra A. D.

17/11 25



F5c 204378



Byzantinsk broderi i Kunstindustrimuseet i Oslo.



ET BYZANTINSK BRODERI I KUNSTINDUSTRIMUSEET I OSLO

Av HANS DEDEKAM

I september 1923 blev der i Zürich avholdt en auktion over en stor og bekjendt tekstilsamling, der hadde tilhørt den avdøde samler LEOPOLD IKLÉ i St. Gallen. Paa denne auktion kjøpte Kunstindustrimuseet i Oslo et byzantinsk broderi, der i katalogen er opført som græsk arbeide fra middelalderens romanske periode. Det er utført i sølvtraad og silke og fremstiller Jesus som vasker apostelen Peters føtter.

Broderiet skal her vies en nærmere omtale, fordi gamle byzantinske broderier hører til sjeldenheterne, og fordi det emne det fremstiller, i den kristne kunst har en lang og interessant historie.

Den smukke fortælling om Jesus der vasker disiplenes føtter findes kun i Johannes' evangelium (kap. 13, 2—17). Johannes har indført den i beretningen om nadveren og lar den her træ istedenfor indstiftelsen, som han ikke nævner.

Scenen maa sees paa følgende historiske bakgrund. I orienten, hvor man gjerne gaar med sandaler, har det fra urgammel tid været betragtet som en høflighetspligt at vaske sine gjesters føtter før man gik tilbords (Gen. 18, 4 og 19, 2; Lukas 19, 2). I den klassiske oldtid pleiet man ogsaa før maaltidet at la en slave løse sandalerne av gjesternes og herskapets føtter og vaske dem for gatestøvet (eks. Platons Symposion 175 a).

Under maaltidet reiser Jesus sig, lægger sine overklær (himation) fra sig og binder et linklæde om livet utenpaa sin underklædning (chiton), slaar vand i et bækken, vasker disiplenes føtter og tørrer dem med linklædet. Idet forfatteren i sin beretning utelater nadverens indstiftelse, overfører han ritualmaaltidets betydning — som

Vignet: Gammelkristelig sarkofag

forbindelse med Christus — paa fotvasken. Derfor har han anbragt denne under selve maaltidet istedenfor ved dets begyndelse.

Jesu opfordring til disciplene om at vaske hinandens føtter blev opfattet bokstavelig — som naar det hos Paulus (I Tim. 5, 10) under opregningen av en enkes dyder heter, at hun har vasket „de helliges føtter“. Denne tradition har aldrig været avbrutt. Fotvasken i forbindelse med nadveren blev dog tidlig tillagt religiøs betydning, som et sakrament. Dette fremgaar av den kirkelige literatur helt ned til den hellige Bernhards tid. I den ældre tid betegnet den en opmuntring og styrkelse i troen. Denne opfatning ligger vel nærmest til grund for de ældste fremstillinger av den paa de gammelkristelige sarkofager. Senere blev den tolket som en øvelse i barmhjertighet og ydmyghet. Som saadan blev den vanlig i munkeordenerne. Ogsaa denne opfatning har, som vi senere skal se, fundet sit uttrykk i kunsten. I benediktinerordenen vasket abbed og brødre sine gjesters føtter under bøn og sang — hvilket viser, at fotvasken blev betragtet som en religiøs ceremoni („for i vore gjester ærer og mottar vi Christus selv“).

Den liturgiske fotvask synes at være indstiftet forholdsvis sent, i østerlandene som i vesterlandene. Den 17de synode i Toledo i 694 paala alle biskoper og prester at vaske sine underordnedes føtter. Fotvasken blev snart vanlig ceremoni paa skjærtorsdag ved alle katedral- og stiftskirker. I anden halvdel av det 13. aarhundrede pleiet paven efter messen at vaske 13 underdiakoners føtter og efter sin middag 13 fattige mænds. Biskopernes ceremonial paalægger dem at vaske 13 fattige mænds og 13 av sine underordnedes føtter. Prelaten og de assisterende prester er i fuldt ornat. Ved ceremoniens begyndelse synges evangeliet „Ante diem festem paschae“ med brænding av røkelse og tændte lys.

Ogsaa de fleste av Europas katolske fyrster pleiet tidligere paa skjærtorsdag at utføre fotvasken. Denne skik er bevaret til vore dage ved det spanske hof og var det ved det østerrikske.

I England var Jacob II den sidste monark som utførte denne ceremoni. Den er nu innskærket til utdeling paa skjærtorsdag av almisse til saa mange fattige mænd og likesaa mange kvinder som kongen er aar gammel. Ceremonien foregaar i Westminster Abbey. De embedsmænd som deltar i den bærer hvite skjærf og blomsterbuketter som erindring om haandklædet og de vellugtende urter der tidligere blev brukt i forbindelse med fotvasken.

Forinden vi gaar over til motivets behandling i billedkunsten skal vi se litt nærmere paa det broderi det her gjælder.

Broderiet, som ikke er meget stort, er av næsten kvadratisk form (h. 34, b. 30,5 cm.). Det har vistnok været benyttet ved nadvertjenesten.

Til venstre staar Jesus klædt i dyp karminrød chiton og himation. Han har kort helskjeg, nøkne føtter, om hodet korsglorie. Hans hænder er utstrakt mot Peter.



Henrik II's evangeliar i München, ca. aar 1000

Denne som har brunt haar og kort helskjeg, som vistnok ogsaa har været brunt, er klædt i graa chiton og lyseblaa himation. Han sitter paa en kasseformet eller sokkelformet bænk med begge føtter i et vandbækken, som hviler paa en høi, bred fot. Klærne har han trukket op til over knærne. Venstre haand hviler paa venstre laar. Høire haand holder han hævet til hodet for derved at betegne, at Jesus ogsaa bør vaske hans hænder og hode (Joh. 13, 9). Bak Peter sitter en discipel med langt, spidst, oprindelig brunt helskjeg og brunt haar. Hans chiton og himation er begge karminrøde. Hans høire haand er hævet, som om han pekte paa Peter. Som det fremgaar av sammenligningen med andre fremstillinger av den samme scene, betegner denne gestus overraskelse over Jesu handling. Paa gulvet ved denne figurs føtter sitter en tredje discipel med blottede føtter og klærne trukket tilbage et stykke op over leggene. Han er ung og skjegløs, med brunt haar og er iført karminrød chiton og lyseblaa himation.

Paa bakgrunden over figurerne er anbragt græske skrifttegn. Paa hver side av Jesu hode staaer monogrammerne $\overline{\text{IC}}$ og $\overline{\text{XC}}$ = Jesus, Christos. Øverst til høire læses $\text{ONHHTP} = \text{'}\text{ON}\text{I}\text{K}\text{K}\text{H}\text{P}$ (fotvasken). Mellem de to disciples hoder sees over hinanden de to bokstaver $\text{C}\Phi$. De maa antas at betegne forbokstaverne i de to disciples navne og maa da her staa for Simon og Philippos. Den sidste pleier i byzantinsk kunst at fremstilles ung og skjegløs. Disse to discipler forekommer ofte avbildet sammen — saaledes paa et emaljert reliquarium fra det 11. aarhundrede i domkirken i Limburg an der Lahn. Sammen med Peter, som paa vort broderi, sees Simon og Philippos paa et broderi fra romansk tid som blev kjøpt i Palermo av Canonicus Bock.

Farvernes fordeling paa flaten viser en gennemført balanse, med det dype røde paa siderne og det dype blaa i midten. Det karminrøde og lyseblaa er ogsaa anvendt hist og her i mindre flekker, hvor farverne ogsaa indordner sig i et dekorativt hele. Rødt er saaledes anvendt paa Jesu korsglorie (korsets radiale konturer og korsarmenes midtpunkt), samt paa ærmet av Philippos' chiton, hvor det optrær som et litet kvadratisk felt. Vandbækkenets overkant og indhold er i lyseblaat, fotens øvre halvdel i sølv; dens nedre del har et bredt tverfelt i rødt, mens underkant og venstre sidekant er i blaat. Mellem Jesu haandlede sees et litet blaat felt. Skal det betegne haandklædet? Indskriftens sidste bokstav P er ogsaa utfyldt med blaat.

De nøkne legemsdeler (ansigt, hænder, ben) er sydd med silketraad som nu har en graalig tone. Her, som paa haar og skjeg, der synes at ha været brune, er silkesømmen omtrent helt forsvundet. Ansigtstrækkene er utført med megen fin mørkebrun, næsten sort silketraad, læberne i karmin. Samtlige legemsdeler er omhyggelig konturert med brun silketraad, forinden flaterne blev utfyldt med dækkende søm.

Paa bænken som Peter sitter paa, er top og kanter utført i grovere brun silketraad (bedst bevart paa nederkanten). Skrifttegnene er utfyldt i en tone som nu nærmest maa betegnes som gulbrun.



Otto III's evangeliar i München, ca. aar 1000

Broderiets teknik er alderdommelig og interessant. Det er utført paa dobbelt bundstof, nemlig øverst en nu gulgraa, fin silkerips og derunder et grovere, likeledes gulgraa linstof. Bakgrund og konturer er utført med sølvtraad, figurerne væsentlig i flerfarvet silkesøm.

Sølvtraaden er dannet av tynde sølvlameller som er tvundet om gul silketraad. Den er ikke stukket gjennom bundstoffene, men — som vanlig ved broderi med sølv- og guldtraad — kun anbragt paa stoffets forside. Dette gjøres paa to maater. Ved den ene fremgangsmaate føres metaltraaden frem og tilbake over en hel flate, i hele en figurs bredde. Metaltraaden nestes da ned med sting av en anden traad i regelmæssig avstand fra hinanden. Disse sting er selvsagt synlige paa forsiden. Dette er den yngre og letvintere teknik. Ældre og omstændeligere er den som er anvendt paa vort broderi. Den bestaar i at metaltraaden føres frem og tilbake over smale striper av bare nogen millimeters bredde. Ogsaa ved denne fremgangsmaate fæstes metaltraaden til underlaget ved en anden slags traad, nemlig — som paa vort broderi — med lintraad. Hvor broderiets forside er dækket av sølvtraad, er vrangen paa de tilsvarende steder dækket av et tèt, regelmæssig net av sting utført med gulbrun lintraad. Saa omhyggelig er arbeidet gjort, at lintraaden ikke paa noget punkt er synlig paa forsiden, og sølvtraaden slutter saa tèt til underlaget, at det ser ut som den var ført gjennom bundstoffet. De nævnte smale striper, som sølvtraaden er ført frem og tilbake over, og som i kantene griper ind i hinanden, har svagt relief. Dette er frembragt ved at der under hver stripe sølvtraad er lagt et underlag av to parallele lintraader. Paa samme maate er konturenes sølvtraad sydd over en løs silketraad.

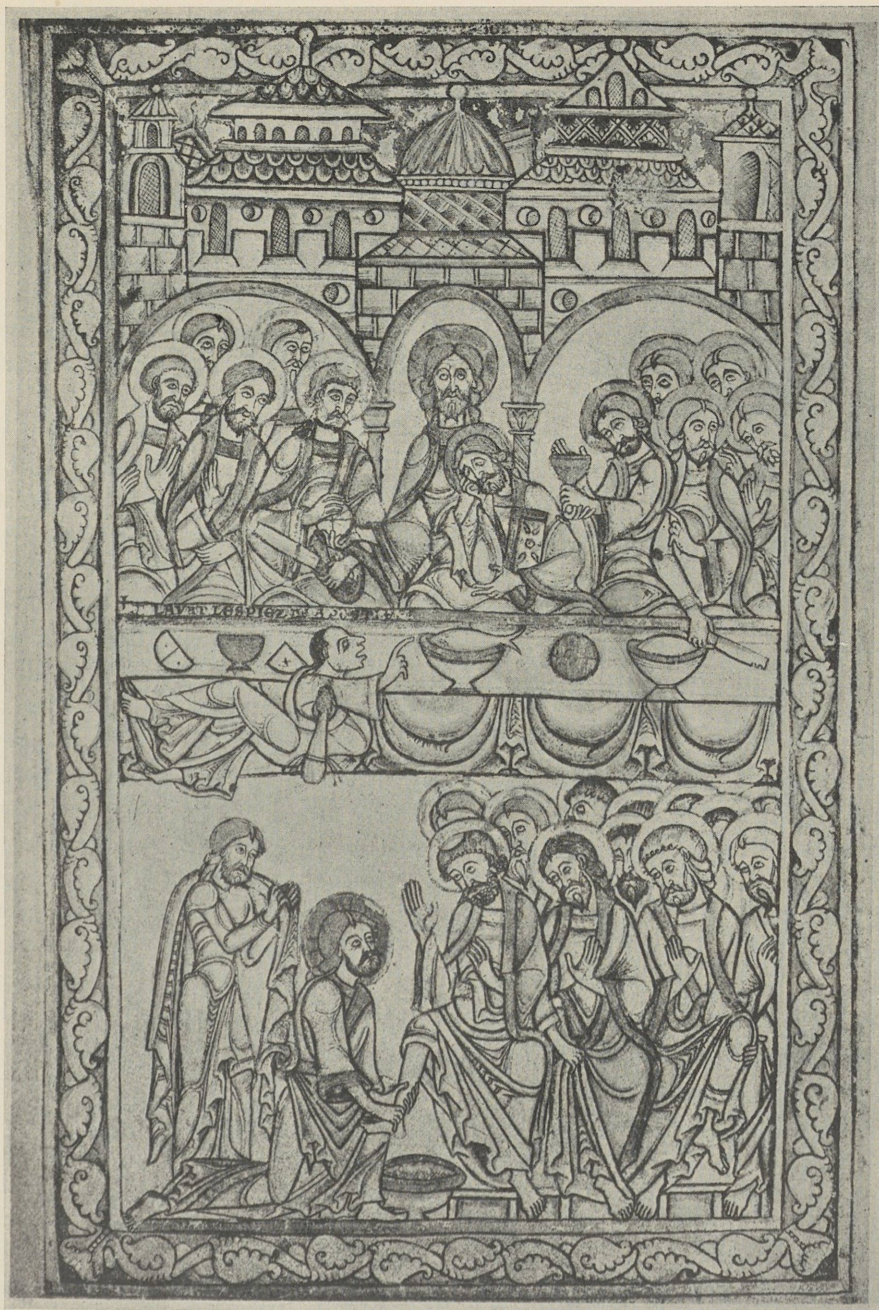
Paa enkelte steder er sølvtraaden anbragt slik at den danner mønstrede flater. Det gjælder især korsglorien (med to mønstre) og chitonernes haandlinninger.

Broderiets konserveringstilstand er bedst hvor sølvtraad er anvendt. Paa sølvtraaden selv er sølvet delvis, men jevnt avslitt. Av silkesømmen er de partier som er utført med karminrød traad bedst bevaret; dernæst det lyseblaa, som dog delvis er sterkt falmet. Daarligst bevaret er de med graalig utførte nøkne deler. Her er silkesømmen ofte (særlig i ansigterne) næsten helt forsvundet og det underliggende silkestof delvis revnet.

Langs efter stykkets øvre midte er der en vertikal brist efter sammenlægning.

Det vanskeligste problem som knytter sig til dette broderi er bestemmelsen av dets alder. Efter figurfremstillingen skulde det nærmest henføres til det 11. eller 12. aarhundrede. Saavel dennes enkelhet, uten overflødige biting, som figurerens karakter tyder paa denne tid.

Der er dog betænkeligheter ved en saa tidlig datering. Ingen av de berømte praktstykker av byzantinsk broderi dateres nu til saa tidlig tid. Den bekjendte dalmatica i St. Peterskirken i Rom, der gaar under navn av „Karl den Stores dalmatica“,



Psalter fra St. Swithuns priori i Winchester, før aar 1161

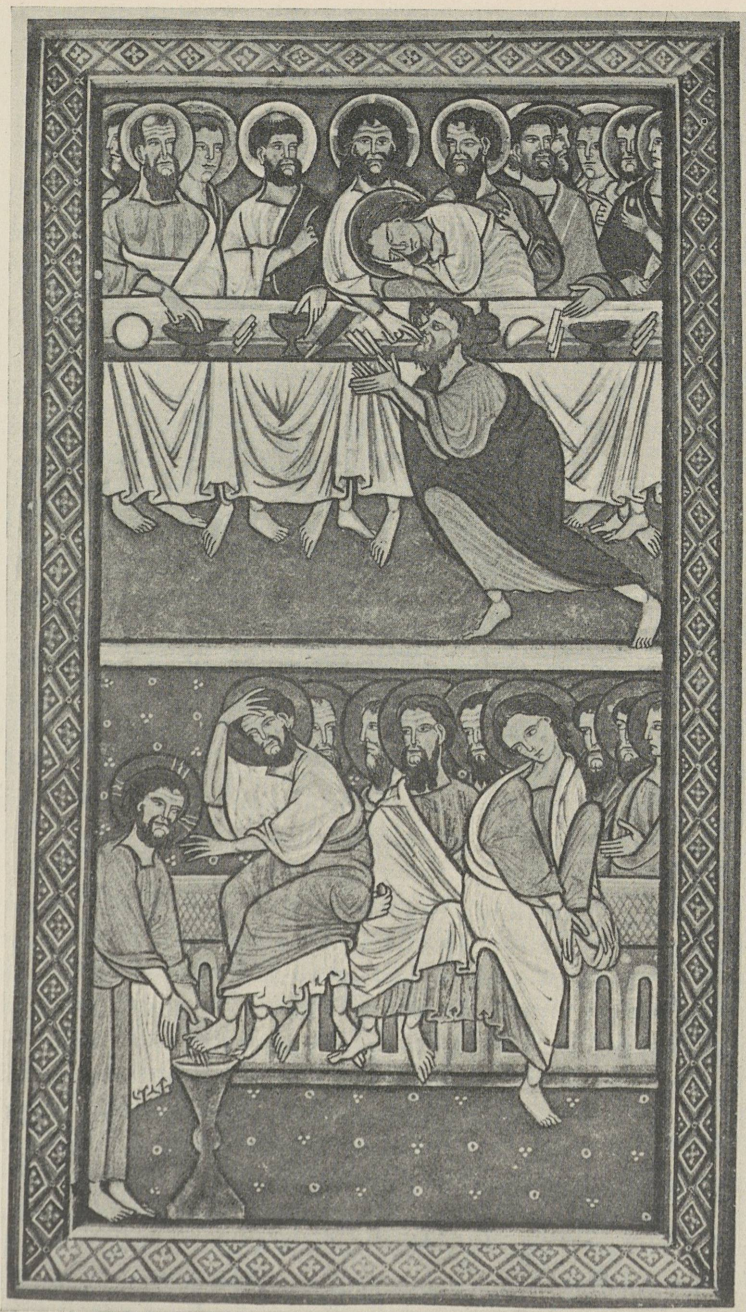
blev tidligere henført til forskellige aarhundreder mellem Karl den Stores tid og det 11. aarhundrede. Den blev saa rykket ned til det 12. aarhundrede. Efter nyere forskning dateres den til det 14. eller begyndelsen av det 15. aarhundrede. Et omphorion i Grottaferrata, som før blev sat til det 12.—13. aarhundrede, er nu rykket ned til 16.—17. aarhundrede. Hovedmængden av byzantinske broderier i middelalderisk stil dateres til 14.—15. aarhundrede. Dog er at bemærke, at de bærer tydelig præg av den fornyelse av den byzantinske kunst som fandt sted i det 14. aarhundrede.

For at kunne bestemme vort broderi kronologisk, er det nødvendig at ta hensyn til den byzantinske kunsts særegne karakter.

For denne kunst har der — likesom for den gamle egyptiske — længe hersket den feilagtige opfatning, at den under sin tusenaarige historie var stillestaaende og uforanderlig.

Vistnok var den byzantinske kunst — likesom den egyptiske — med sin sterkt hieratiske karakter ytterst konservativ og hadde en tendens til at fæste alt i uforanderlige formler. Men der er ogsaa bevægelse i dens udvikling, hvorunder den stadig fornyes, snart under indflydelse av antiken, snart ved tendenser til realisme og det maleriske.

Som det særlig er paavist av forskere som CH. DIEHL og O. M. DALTON falder den byzantinske kunsts historie i fire hovedperioder. Den første av disse er den grundlæggende periode i det 4. og 5. aarhundrede, da den byzantinske kunst opstod ved en sammensmeltning av kristne, hellenistiske og orientalske elementer. Alleerede paa denne tid dannet der sig faste ikonografiske typer. Sin anden periode hadde den i det 6. aarhundrede, under keiser Justinians regjering. Fra denne tid er Sofiakirken og mosaikerne i Rom og Ravenna. Billedfremstillingerne er av fortællende karakter. Den tredje periode, der kan betegnes som en renæssanse, falder i det 9. og 10. aarhundrede. Billedfremstillingerne præges av teologien og faar liturgisk karakter. Mens kirkernes dekoration i den forrige periode var historisk belærende, faar den nu til opgave at indvie menigheten i den oversanselige verdens mysterier. Og mens figurerne før var utført efter græske modeller, indføres nu realistisk portrætlighet. Diehl sier om denne tids kunst: „I denne periode blir den byzantinske kunst næsten fuldstændig fornyet, ved en opfindsomhet, en dygtighet i figurerne gruppering, en stræben efter balanse og enhet og en naturalistisk sans som er ganske betydelig Man sporer en langsom utvikling mot den maleriske stil som karakteriserer den byzantinske kunsts sidste utviklingsfase“. Denne sidste, 4. periode, falder i det 14.—16. aarhundrede. Mosaikerne avløses da av vægmalerier. Fra det 11. og 12. aarhundrede hadde accessorier og arkitektur begyndt at indta en større plads i kompositionernes bakgrund og en skapende opfindelse at belive denne „ubevægelige“ kunst. Disse tendenser utvikles i det 14. aarhundrede. Figurene anbringes i sine naturlige omgivelser, som i livet. De høitidelige kompositioner



Engelsk psalter, tidlig 12. aarh.

viger plads for genremæssige scener. Figurerne faar heftigere bevægelser, blir mere gestikulerende. Man har en forkjærlighet for det sentimentale og patetiske, men samtidig sans for ynde og eleganse.

Det er aabenbart, at karakteristikkene av denne sidste periode ikke passer paa vort broderi. Det kan derfor neppe være utført i saa sen tid som det 14. til det 16. aarhundrede — medmindre det skulde gjengi en meget ældre type.

For at komme dets datering nærmere vil vi betragte det specielle motiv i dets historiske utvikling.

Den franske forsker EMILE MÂLE har opstillet følgende tre ikonografiske hovedtyper for „Fotvasken“.

Den hellenistiske type. Den kjendes særlig fra de kristne sarkofager fra efterkonstantinsk tid. „Fotvasken“ hører her til de sjeldne motiver, men forekommer paa nogen søilesarkofager, baade romerske og gallo-romerske. Av to saadanne sarkofager i Rom findes den ene i Lateranet (nr. 151), den anden i „de vatikanske grotter“. Paa begge er „Fotvasken“ anbragt ytterst paa den ene side, idet den sittende Peter danner pendant til den sittende Pilatus paa sarkofagens anden side. Begge sitter paa en stol med føtterne paa en skammel. Fremstillingen av Peter har aabenbart rettet sig efter fremstillingen av Pilatus. Nedenfor skammelen staar vandfatet. Jesus er fremstillet staaende, i fotsid chiton. Haandklædet er ikke bundet om hans liv, men kastet over skulderen. Han holder med begge hænder i den fortil nedhængende ende av det, hvormed han skal tørre Peters føtter. Jesus er, som i den hellenistisk paavirkede kunst, ung og skjegløs. Hans selvforglemmelse og ydmyghet er værdig uttrykt kun ved en let bøining av hodet. Peters armstilling uttrykker paa den ene av de romerske sarkofager nærmest forbauselse; paa den anden uttrykker hans avvergende gestus, med begge haandflater utadvendt, protest mot at Jesus skal vaske hans føtter.

Denne hellenistiske type gaar leilighetsvis igjen i vesterlandsk kunst fra forholdsvis sen tid. Den er saaledes vanlig i malerskolen i Reichenau i tiden omkring aar 1000. I dette abbedi blomstret bokmaleriet under de tyske keiseres protektion. Vi finder „Fotvasken“ i flere av denne skoles hovedverker — saaledes i Codex Egberti i Trier, i Otto III's evangeliar (München, Cim. 58) og i Henrik II's evangeliar (München, Cim. 57). Til grund for disse haandskrifters miniaturer ligger meget gamle forbilleder. Den „ottoniske renæssance“ gik nemlig utenom den forutgaaende karolingske kunst og søkte direkte tilknytning i den gammelkristne fra det 4. og 5. aarhundrede. Figurtyperne er hellenistiske, men med syrisk paavirkning. Jesus er fremstillet ung og skjegløs, men med langt haar, næsten som en kvinde. Stilformen er ganske forskjellig fra den hellenistiske. Den har intet av dennes naturlighet, ro og værdighet. En sterk følelse søker sit uttryk gjennom formen. Figurernes stillinger er heftig bevæget. De gestikulerer voldsomt med de overdrevent langfingrede hænder. Øinene



Mosaik i Hosios Loukas, Phokis, 11. aarh.

er ekstatisk opspilet. Denne stilform, som er helt urealistisk, er ikke uberettiget blit kaldt „expressionistisk“.

Paa vor gjengivelse av „Fotvasken“ i Henrik II's evangeliar sees Jesus fremstillet staaende, med høire haand løftet, talende til Peter, som han ikke engang nærmer sig. Peters gestus, med begge de aapne hænder fremstrakt, uttrykker overraskelse. Bak Jesus er en ung, skjegløs discipel ifærd med at løse sine sandaler. Dette er et yngre træk som skyldes byzantinsk indflydelse. De øvrige discipler staar i samlet gruppe bak Peter (Leidinger V, 17).

I Otto III's evangeliar er kompositionen den samme. Men desuten staar bak Jesus en ung, skjegløs discipel som bringer vand i et fat. Ogsaa dette er et senere træk (Leidinger I, 47).

Den orientalske type er av mindre ophøiet karakter end den hellenistiske og utstyret med mere realistiske træk.

Jesus fremstilles oftest ifærd med at vaske Peters føtter og derfor i mere eller

mindre bøiet stilling. Dernæst indføres i tilslutning til Peters ord om ogsaa at vaske hans hænder og hode et nyt træk deri, at man lar Peter betegne dette ved at føre høire haand op til hodet.

Paa fremstillingen av „Fotvasken“ i purpurcodexen i katedralen i Rossano (Codex Rossanensis), fra begyndelsen av det 6. aarhundrede, staar Jesus helt bøiet, saa hans legeme danner en ret vinkel. Det ser ut som han skal til at gripe Peters føtter, der begge staar i vandfatet. Peter sitter paa en stol med begge hænder strakt mot Jesu hænder, som for at hindre ham i at vaske. Som paa sarkofagerne er al interesse samlet om de to hovedfigurer. Ingen bifigurer spiller nogen selvstændig rolle — de andre discipler sees staaende bakom Jesus og Peter (Venturi I, fig. 136).

I vesterlandsk kunst paatræffes leilighetsvis, helt ned i det 12. aarhundrede, fremstillinger hvor Peter, som i Codex Rossanensis, ikke løfter haanden til hodet. Et eksempel herpaa finder vi i det her gjengivne billede fra et psalter i Winchester (Brit. Mus. Cotton Nero C IV). Peter holder begge hænder løftet foran sig som et uttryk for overraskelse og forlegenhet. Haandskriftet er utført før 1161 i St. Swithuns kloster og gaar under navn av biskop Henrik av Blois' psalter. Til grund ligger et italiensk forbillede; men det viser, som vi senere skal se, byzantinsk paavirkning.

Foruten i Rossano-haandskriftet finder vi den orientalske type i et andet tidlig haandskrift, som efter en forhenværende eier gaar under navn av Chludoff-psalteret. Det findes nu i St. Nicolaus kloster i Moskwa og kan efter sine illustrationer dateres til billedstridens tid (726—842). Salmerne er i margen illustrert med temmelig slet utførte, flygtige pennetegninger av folkelig karakter. Paa billedet av „Fotvasken“ sees Jesus i let foroverbøiet stilling med fremstrakte hænder. Det er altsaa ogsaa her øieblikket før fotvasken er begyndt som er gjengit. Peter, som sitter paa en stol, fører haanden til hodet. Bak ham staar de øvrige discipler (se M. BERNATH, Malerei des Mittelalters, fig. 57).

I mere eller mindre bøid stilling, ifærd med at vaske eller tørre Peters høire fot over vandfatet er Jesus fremstillet i evangeliaret fra Patmos, fra det 10. aarhundrede (E. MÂLE, L'art religieux au XII^e siècle en France, fig. 63) og i et evangeliar i biblioteket i Parma, fra det 11. aarhundrede; likesaa paa freskerne i St. Angelo in Formis ved Capua, fra det 11. aarhundrede (se E. Dobbert. Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsamml. bd. 15, s. 151, fig. 14 og 15). Peter, som nu sitter paa en kasseformet bænk, holder i alle disse tilfælder høire haand hævet til hodet.

Den byzantinske type. I det 11. aarhundrede blev fremstillingen av „Fotvasken“ i byzantinsk kunst beriket med et nyt træk. Disciplene fremstilles ikke længer staaende, men — ialfald nogen av dem — sittende paa bænken ved siden av Peter. Nogen er optat med at løse sine sandaler, andre er allerede barfotet, ventende paa at deres føtter skal bli vasket.

I det 11. og 12. aarhundrede er denne type den vanlige saavel i byzantinsk



Elfenbensplate i Berlin, 11. aarh.

som i vesterlandsk kunst. Jesus staar snart opreist, snart foroverbøiet. Ofte er man gaat endnu et skridt videre i at la ham indta en ydmyg stilling og fremstiller ham knælende.

I det ovenfor omtalte psalter fra Winchester er saaledes Jesus i knælende stilling. Han fatter med begge hænder om Peters fot. Bak Jesus staar en discipel med haandklædet hængende over skulderen. De andre discipler sitter ved siden av og bakom Peter, med bare føtter og den ene haand hævet for at uttrykke deres forundring.

Paa en miniatur i et engelsk psalter fra begyndelsen av det 13. aarhundrede (Brit. Mus. Royal MS 1 D. X) fører Peter høire haand op til hodet. Ved siden av

ham sitter en discipel med langt mørkt skjeg og nøkne føtter. En ung discipel tørrer venstre fot med sin kappe (misforstaat træk istedenfor løsning av sandalen?).

Naar Jesus her staar opreist, har det sin forklaring i at vaskefatet hviler paa et meget høit understel, likesom en døpefont. Paa et andet samtidig engelsk miniaturmaleri i München er Jesu opreiste stilling begrundet ved det høie understel som bænken disciplene sitter paa er utstyret med. Jesus tørrer her Peters høire fot.

Typiske fremstillinger av „Fotvasken“ i byzantinsk kunst fra det 11. aarhundrede, med høiere utviklet komposition end vi hittil har gjort bekjendtskap med, har vi i de monumentale vægmosaiker i Hosios Loukas i Phokis, i Nea Moni paa Khios og i Daphni ved Athen.

Vi gjengir her mosaiken i Hosios Loukas. Jesus, som er iført gylden tunica og purpurviolet kappe, staar bøiet og tørrer Peters høire fot. Peter løfter høire haand til hodet. Ved siden av ham sitter en ung, skjegløs discipel som løser sin sandal. De øvrige disipler er fordelt i to grupper, en paa hver side. Ytterst til venstre staar en mørkskjegget discipel, som ogsaa løser sin sandal, idet han støtter foten paa en bänk.

I mosaiker fra det 12. aarhundrede paa italiensk grund forekommer „Fotvasken“ i domen i Monreale og i San Marco i Venezia.

Det er i det hele i det 11. og 12. aarhundredes kunst at dette forholdsviis sjeldne emne oftest optræder. Vi finder det ogsaa paa de romanske kirkers bronseporter — paa den ældste (venstre) av fløiene paa bronseporten i San Zeno i Verona, fra det 11. aarhundrede (Venturi II, fig. 135) paa Bonannus' port i katedralen i Pisa, fra 1180 (J. L. Heiberg, Italien, fig. 562), og paa bronseporten i domen i Benevent, ogsaa fra slutten av det 12. aarhundrede (Venturi III, fig. 648). I Pisa staar Jesus kun ganske let bøiet, med haandklædet i hænderne. I Benevent knæler han, med venstre haand om Peters fot og med høire talende hævet imot ham. Begge steder fører Peter haanden til hodet. I den alderdommeligere fremstilling i Pisa sitter disciplene bakom Peter, med gjennemført parallelisme i stillingerne. I den friere komposition i Benevent løser to disipler sine sandaler. Bak Jesus staar en discipel med en vandkande. Paa porten i San Zeno staar de raat utførte figurer paa skjæve og skakke. Jesus ligger næsten paa ryggen, men maa efter legemetts bevægelse være ment staaende bøiet.

„Fotvasken“ forekommer ogsaa paa Andrea Guvinas utskaarne træport av 1214 i domen i Spalato (Venturi III, fig. 89). Likesaa paa antemensalet med elfenbensplaketter fra det 12. aarhundrede i domen i Salerno (Venturi II, fig. 461).

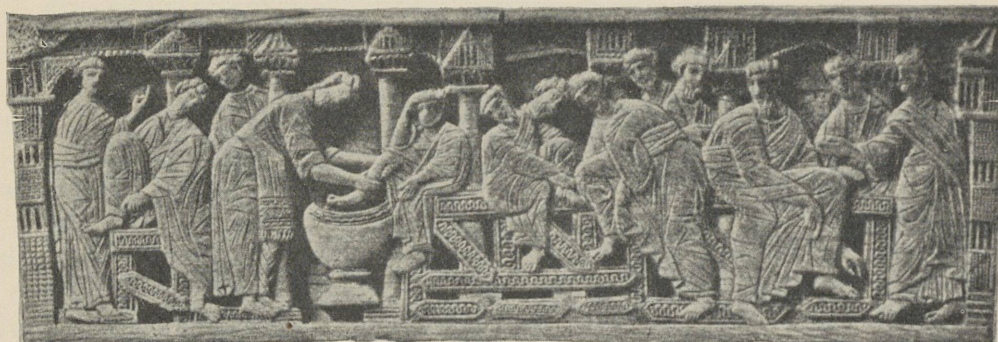
Her skal ogsaa omtales en elfenbensplate dateret til det 11. aarhundrede, i museet i Berlin. Den har nemlig adskillig tilfælles med vort broderi. Det er ogsaa med kunstindustrielle arbeider av denne art det ligger nærmest at dra sammenligninger med broderiet. Rigtignok er der avgjørende forskjel med hensyn til de to hovedpersoner. Paa elfenbensplaten staar nemlig Jesus bøiet og tørrer Peters høire



Giottos freske i Santa Maria dell'Arena, Padova, 1305—07

fot. Dennes venstre ben er til ankelen dækket av hans klædning. Paa broderiet derimot sitter Peter med begge føtter i vandfatet og klædningen er trukket op til knærne, mens Jesus ikke har opsmøgede ærmer som paa elfenbensplaten. Mellem bipersonerne findes derimot overensstemmelser. Disciplen med skjegget, som sitter bakom Peter, holder paa begge steder høire haand løftet. Det bedre utførte elfenbensarbeide viser, at denne gestus, som paa broderiet er utydelig, betegner overraskelse. Broderiets anden bifigur — disciplen som sitter paa gulvet i sammenkrøpen stilling — har sin analogi i platens skjegløse discipel som sitter paa bænken nærmest Peter, ifærd med at løse sin sandal. Ogsaa han indtar en sammenkrøpen stilling med begge knær bøiet og benene trukket op. Den kasseformede bänk og det høistattede bækken har begge steder de for det 11. og 12. aarhundrede gjængse former. Temmelig likeartede indskrifter findes begge steder.

Endnu et elfenbensarbeide skal her nævnes, fordi det viser, hvordan den dramatiske bevægelse, som spores blandt disciplene paa platen i Berlin, i senere arbeider føres videre og overdrives. Den her avbildede elfenbensplate i Museo Civico i Bo-



Elfenbensplate i Museo Civico, Bologna, 13. aarh.

logna maa vistnok dateres til det 13. aarhundrede (slg. Venturi; G. Schlumberger sætter den til 11. aarh.). Om hovedfigurene er intet nyt at si. Av bifigurene er ikke mindre end fire disipler ivrig optat med at løse sine sandaler. Figurene er slet proportionerte og arbeidets utførelse skematisk. Men stykket er interessant som komposition, med hovedmotivet i midten, figurenes spredning over flaten og symmetriske anordning, ikke mindre end ved sin sterke tendens til dramatisk bevægelse.

Hvad disse den byzantinske kunsts tendenser blir til i en overlegen og selvstendig mesters haand viser fremstillingen av „Fotvasken“ paa GIOTTOS fresker i Santa Maria dell’Arena i Padua, utført mellem 1305 og 1307.

Midt i apostlenes kreds, som er bænket rundt om, sees som kompositionens midtpunkt Jesus knælende foran Peter. Denne bøier sig let forover mot Jesus og ber ham, med den traditionelle gestus, om ogsaa at vaske hans hænder og hode. Jesus, som holder hans fot med venstre haand, svarer med ansiktet og høire haand hævet imot ham. Som kompositionelt sidestykke til Peter paa høire side er paa venstre side anbragt en ældre discipel med langt bølget haar — en pragtfuld skikkelse — sittende ifærd med at løse sin sandal. Kompositionen er ikke uvæsentlig beriket ved den smukke gruppe av de to ungdommelige disipler som staar bak Jesus, den ene med en vandkande i haanden — et træk som er os velkjendt gjennom traditionen.

Skjønt noget senere i tid end Giottos fresker er DUCCIOS fremstilling av samme scene paa baksiden av hans store alterverk til domnen i Siena — et arbeide som blev fuldført i 1311 — mindre fri og mere avhengig av byzantinske forbilleder. Hovedgruppen, hvis figurer indtar omtrent de samme stillinger som hos Giotto, er anbragt helt ute paa den venstre side, med Jesus ytterst. Kompositionens anden halvdel utgjøres av disciplene. Billedet staar i det hele elfenbensplaten i Berlin nær. Men figurbehandlingen er selvfølgelig av ganske anderledes høit kunstnerisk værd. Ikke mindst smukke er de to sittende ungdommelige disipler som løser sine sandaler, og som behersker forgrunden i billedets ene halvdel.

Efter denne historiske digression, som vi har ført ned helt til det punkt, da de store italienske forløpere for renæssansen løsnet paa de sterke baand i den byzantinske kunsts traditioner, vil vi vende tilbage til vort broderi.

Hvor i denne historiske udvikling hører det hjemme? Det viser, som rimelig kan være, flest overensstemmelser med den yngste type, nemlig den byzantinske, som den utformet sig i det 11. og var vanlig i dette og det 12. aarhundrede. Tidligere end fra denne tid er det udelukket at det kan være. Hvis det hadde været senere, skulde man ventet, at Jesus var gjengit ifærd med at vaske Peters føtter, altsaa i bøiet eller snarest knælende stilling. Men Jesus staar helt opreist, et stykke fra Peter, snarere talende til ham end ifærd med at begynde fotvasken. Hans ærmer er ikke engang opsmøget, mens Peters kjortel er hævet til over knærne. Ogsaa ifølge malerboken fra Athos, hvor den byzantinske kunsts senere traditioner er bevaret, beskrives Jesus ved fremstilling av „Fotvasken“ som *knælende* foran Peter, holdende hans fot med den ene haand og den anden utstrakt imot ham — altsaa som paa Giottos fresco og Duccios dombillede.

Hovedgruppen med Jesus og Peter maa da paa vort broderi gaa tilbake paa forbilleder fra meget gammel tid. Den hele anordning, bipersonerne og accessorierne viser derimot som sagt nære overensstemmelser med motivets behandling i det 11. og 12. aarhundrede, særlig med elfenbensplaten i Berlin, fra det 11. aarhundrede.

Trods den nyere tendens til at sætte de fleste bevarede gamle byzantinske broderier til saa sen tid som det 14. og 15. aarhundrede, taler saavel broderiets tekniske utførelse som dets stil og ikonografiske træk for at det er utført i det 11. eller 12. aarhundrede.

Ved denne opfatning blir vi staaende, indtil nogen anden kan bevise noget andet.

Hans Dedekam.

RUDOLF GOWENIUS

„Förgäves skola obundna andar sträva efter fullkomlighetens rena höjd. Den som vill åstadkomma någonting, han måste koncentrera sig. Mästaren visar sig först i inskränkningen, och endast den lagen kan skänka oss frihet.“
(Goethe).

I Norden, där midnattsolen efter en lång, bitter kamp årligen triumferar över den ändlösa vinternatten — i den kamp mellan ljus och mörker, som den germanska människan sedan årtusenden måst utkämpa såväl emot sig själv som mot sina omgivningar och vilken den germanska fantasien sökt åskådliggöra alltifrån Eddamythus till Faustdikningens tid med en rad väldiga monument i dikt, musik och bildande konst — där i en liten by i Norrland, Sveriges nordligaste landskap, där människorna omgivas av tigande skogar och brusande forsar, stod vår konstnärs vagga. Hans barndom var fylld av ensamma iakttagelser, och han gladdes över former och färger. Naturen gav honom sin rikaste faddergåva: ett mottagligt sinne för allt skönt och en beredvillighet att skapa. Efter genomgången läroverk i Luleå kom Rudolf Gowenius till huvudstaden, och ingen kunde vara lyckligare än han över att se sin dröm om att bli en skapande konstnär gå i uppfyllelse. På åtskilliga konstskolor i Stockholm förvärvade han sig de tekniska färdigheterna, vilka gjorde det möjligt för honom att så småningom på Konstakademien giva det sedda form och gestalt, det vill säga: finna en motsvarande form för de upplevelser, som bemäktigat sig honom. Så kommo år, fyllda av allvarligt arbete, vilka satte hans tålmod på så mycket större prov ju mindre han ville vara skyldig sig själv. Han insåg allt tydligare, att överensstämmelsen emellan innehåll och form, som en gång var en tilldragelse inom den grekiska konstens livssfär, för den västerländska konstnären endast kunde bli ett mål, mot vilket han kunde sträva men som aldrig skulle gå i uppfyllelse. Liksom de bästa av sin tid kände han smärtsamt tvedräkten inom den moderna konstandan. Och det var inte så lätt att motstå de strömningar, i vilka ödet så att säga programmässigt lurade på honom överallt. Här lockade honom klassicismen, som bakom sköna, behagliga former dolde faran av ett förkonstlat efterapande av den antika konsten, naturalismen med sitt verklighetstroga ideal, eklekticismen, som ville påtvinga honom verklighetsfrämmande upplevelser och symboler, impressionismen med sin bländvärld av färg och ljus och expressionismen med sina uttryckslastade former av subjektiv egenvillighet.

